



פנטזיות של התנגדות

דין קיסיק

רק לפני עשור, האמנות הייתה עולם אחר. זה היה מרחב של חזיונות ראווה וחדשנות שבו אמנים התנסו במדיות מגוונות להפליא והשתעשעו ברעיונות רדיקליים. בימים ההם היה אפשר להרגיש חלק מאוונגרד. האמנים עבדו על פיתוחן של צורות תרבותיות חדשות לאלף החדש. האמנות הייתה זירה של ניסיונות, מקום שבו אנשים עיבדו את תחושת החיים במאה החדשה והמוזרה הזאת וניסו לתת לה צורה. אבל בסביבות 2016 חל מפנה; כאשר האמונה בסדר הליברלי החלה לקרוס, עולם האמנות שיקע עצמו בנושאי זהות, חברה ואי־שוויון, אבל הפסיק להיות יצירתי או מעניין

אוגוסט 2025

א ימא שלי איבדה את שתי רגליה בדרכה לגלריה לאמנות ברביקן. היה זה היום החופשי שלה, והיא הלכה לראות שם תערוכה של אמנות טקסטיל: "Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art". היא הגיעה ללונדון באוטובוס מאוקספורד ונדרסה על ידי אוטובוס אחר מחוץ לתחנת ויקטוריה. זה קרה בבוקר יום שישי בראשית חודש מאי 2024. למחרת, בדירתי במנהטן, קיבלתי שיחת טלפון מפתיעה – כי אימי אינה מתקשרת אליי אף פעם – ממחלקת טראומה במערב לונדון. "מאוד כואב לי", לעלעה את מילותיה בקול רם ומיוסר שבקושי זיהיתי, "אבל אני בידיים טובות". כעבור שעות אחדות כבר עליתי על טיסה הביתה.

כשביקרתי אותה בבית החולים שאלה אותי אימא אם התערוכה הייתה שווה שתאבד את רגליה למענה. "לא", עניתי לה, אם כי באותה עת טרם ביקרתי בה. כעבור שבועיים, כשעשיתי זאת, התברר שתשובתי הייתה נכונה: התערוכה הציגה שטיחי קיר, יצירות טלאים, עבודות רקמה, פסלים ומיצבים של אמנים מודרניים, מרביתם בעלי זהויות שבאופן היסטורי נדחקו לשוליים. האוצרים טענו שאמנויות הטקסטיל נדחקו בעצמן לשוליים משום שמוגדרו כנשיות ונתפסו כ"מלאכת יד" ולא כ"אמנות יפה". כתוצאה מכך, נטען בטקסט המבוא לתערוכה, הוסתרו מעין ההיבטים הרדיקליים מבחינה פוליטית של ייצור הטקסטיל. "מה פירוש הדבר לדמיין מחט, נול או בגד ככלי של התנגדות?" שאל הטקסט.

מן התקרה שמעל הכניסה נתלו תלבושות בסגנון ילידי-אמריקאי פרי עבודתו של ג'פרי גיבסון, צייר ופסל שב-2024 גם ייצג את ארצות הברית בביתן האמריקאי בביאנלה של ונציה. בהשראת מורשתו כצאצא לשבטי צ'וקטו וצ'רוקי, היצירות קושטו בעבודות טלאים בדגם קשת בענן ועליהן הודפסו ההיגדים "אנשים כמונו", "אנו משחקים לנצח" ו"דבר אליי כך שאבין". בתוך הגלריה עצמה הוצגו, בין השאר, קולאז' צבוע שתיאר אישה שחורה ושמחה בחנות; רקמות קטנות בסגנון ריאליסטי של מצעדי דראג ולסביות בניו יורק; פסלי קקטוס שנתפרו ממדים של משמר הגבול האמריקאי; ודימוי של אישה יולדת שנרקם על גבי משי אדום כדם, רחמה העצום קורן גלי אנרגיה. היו שם יצירות קישוטיות קשורות בקשרים, קולאז'ים בתפירת יד, אריגים מופשטים שנתלו באוויר וחבילות בד תפוחות.

הגלריה נוקדה בכמה וכמה חללים ריקים. מעט אחרי פתיחתה החלה התערוכה "להיפרם" - כראוי לשמה - כאשר כמה מן היצירות הוסרו במחאה על החלטת הברביקן שלא לארח סדרת הרצאות מטעם המגזין London Review of Books, שהייתה אמורה לכלול גם הרצאה של הסופר פנקג' מישרה שכותרתה "השוואה אחרי עזה" ואשר פורסמה מאוחר יותר במגזין. ההיעלמויות החלו כאשר שתי יצירות של לורטה פֶּטְוִי, תופרת קווילטים זקנה מן הכפר ג'יז בֶּנְד שבאלבמה, הוסרו בידי לורנצו לֶגְרֵדָה לוויסטה ופאהד מאייט, האספנים שהשאילו אותן לברביקן. בעקבותיהם הלכו משאיל נוסף ועוד ארבעה אמנים בולטים. חלקם כתבו מכתבים גלויים שטענו כי המוזיאון מצנזר שיח פרו-פלסטיני. במילותיה של הציירת, הרוקמת ואמנית הווידיאו הלבנונית מונירה אלסולח, "מבטלים דוברים שמשיעים את קולם למען הצדק".

המשוררת ואמנית המיצב הציליאנית ססיליה ויקוניה החליטה להשאיר בתערוכה את סרטי הצמר התלויים שלה, אבל נעצה בצידם מכתב שהכריז על סולידריות עם עמיתיה המוחים. יי אי־לאן - שתצוגת המרבדים המלזיים המסורתיים שלה, שלתוכם נרקמו צלליות של שולחנות, נועדה כביכול לחתור תחת "כוחו של השולחן" שמתברר כי הוא סמל לדיכוי הפורטוגזי, הבריטי וההולנדי - סירבה אף היא להסיר את יצירותיה. אבל היא הביאה שולחן (!) ממשרדי הברביקן, ועליו הציבה עותק מהגיליון של London Review of Books שבו התפרסם מאמרו של מישרה. על כריכת הגיליון הודבקו שתי מדבקות בצהוב בוהק ועליהן קודי QR שהובילו לאתר מונפש ובו טקסט מהבהב ומודגש מאת לוויסטה ומאייט:

צנזורה בברביקן

דיכוי בברביקן

גזענות בברביקן

רצח עם בברביקן

זו הייתה התערוכה המדכאת ביותר שראיתי בגלריה והיא בקושי הצדיקה ביקור, ובוודאי לא הצדיקה שיאבדו רגליים למענה. היא התיימרה להיות תערוכה רדיקלית מבחינה פוליטית, ואפילו מהפכנית, אבל לא נראה שהיא מייצגת הרבה מעבר לאורתודוקסיה ליברלית ואווירת diversity מחממת לב. היא

הציגה פנטזיות של התנגדות, אבל הציעה מעט מאוד במונחים של שינוי חברתי אמיתי ומהותי או של ניסיונות אמנותיים. העבודות הופקו כמעט כולן בשיטות ובחומרים מסורתיים, באסתטיקה מוכרת, ובאותה מידה היו יכולות להיווצר לפני חצי מאה ואף יותר.

רטרוספקציה מסוג זה לא הייתה ייחודית לברביקן. זמן קצר לפני התאונה של אימי ביקרתי במהדורה השישים של הביאנלה בוונציה, שהיא תצוגת האמנות הבינלאומית הוותיקה ביותר בעולם שנערכת באופן סדיר וללא הפסקה. מצאתי שם משהו דומה מאוד: חזרה נוסטלגית אל ההיסטוריה והיקסמות מסוגיית הזהות, והצגה בלתי חדשנית של שתיהן. הביאנלה של 2024, שהתקיימה תחת הכותרת "זרים בכל מקום", סבבה סביב ארבע זהויות – האמנ.ית הקוויר.ית, האמנ.ית האאוטסיידר.ית, אמנ.ית הפולק והאמנ.ית היליד.ית – וטענה שדחיקתן לשוליים הפכה את כולם לזרים. זו הייתה תצוגה של דיוקנאות מצוירים, תפורים, מפוסלים, מצולמים ומוסרטים של דמויות כאלה; סצנות נאיביות מחיי היומיום ברחבי הדרום הגלובלי, מאוסטרליה האבוריג'ינית ועד לאמזונס הברזילאי והקולומביאני; ויצירות מסורתיות של קדרות, גילוף בעץ, פיסול במתכת ובדים צבועים. היה שם ציור קיר ענק של קולקטיב נשי מבנגלור; פרשנות מחול עכשווית לאלומות מערבית נגד קווירים ומהגרים סינים מאת כוריאוגרף מילניאלי מהונג קונג; ציור טקסטואלי שכותרתו **הומוסקסואל אנונימי**; ובפטיו חיצוני עמד דיוקן עירום עצמי עשוי ברונזה מאת אמנית טרנסית, והכן שעליו הוצב קבע בפשטות **אישה**.

למעשה, כל ביאנלה גדולה שביקרתי בה בשמונה השנים האחרונות – מגרמניה עד יוון, מאיטליה עד ארצות הברית, מברזיל עד איחוד האמירויות – עסקה בעושר העמוק של הזהות ובדחיית המערב. הביאנלות הללו אימצו לחיקן אמנים זנוחים בני המאה העשרים והציגו אשפה ממוחזרת, מלאכות מסורתיות ואמנות עממית. ההודעות שהוציאו לתקשורת העלו על נס את ניכוסן מחדש של צורות ידע קדם-קולוניאליות כמו מחשבה ומאגיה ילידיות.

לפני עשור בלבד, עולם האמנות היה שונה למדי: סבב גלובלי של ביאנלות וירידים פעלו על בסיס של חילופי רעיונות וסחורות. זה היה מרחב של ספקטקל וחדשנות שבו אמנים התנסו במדיות מגוונות להפליא והשתעשעו ברעיונות רדיקליים לגבי מה שהאמנות יכולה לעשות ומדוע. הם עבדו על פיתוחן של צורות תרבותיות חדשות לאלף החדש. האמנות הייתה זירה אקספרימנטלית, מקום שבו אנשים עיבדו את תחושת החיים במאה החדשה והמוזרה הזאת וניסו לתת לה צורה. אמנים היו חוקרים שאיש לא ציפה מהם להגיע למסקנות כלשהן. הייתה להם החירות הגלומה בחוסר תכלית גמור.

אבל בסביבות 2016, כאשר האמונה בסדר הליברלי החלה לקרוס, תפיסה זו של האמנות חדלה בהדרגה להיראות רלוונטית. עם העיסוק הגובר בנושאי זהות, חברה ואי־שוויון התעוררה תחושה שעולם האמנות נעשה גחמני ודקדנטי, ששגשוגן של הצורות והגישות לאורך הדורות הגיעה לקצה דרכה. האמנות, שבעבר שימשה דרך ליצירת פוליפוניה דיסקורסיבית, התיישרה עם שיחי הצדק החברתי הדומיננטיים של ימינו; עבודות הולבשו בבגדי מחאה, הוכנסו להקשרים של תיאוריות דה־קולוניאליות או קוויריות, והתבססו על התמקדות בלעדית בסוגיות של זהות.

המפנה הזה התחולל כתוצאה מתשיותו והתרחבותו המופרזת של עולם האמנות; היה כאן כיוון חדש לאמנות, מערכת אמונה שציות לה היה עשוי לשקם משהו מתחושת המשמעות והרלוונטיות של האמנות, ואולי אפילו לשרת נרטיב גדול ותכלית חדשה עבורה. השאיפה לחקור כל היבט של ההווה התחלפה במהירות במחויבות אדוקה לשאלות של צדק ואחריותיות. השאלה מה צריכה האמנות לעשות קיבלה תשובה חדשה: עליה לשמש מגבר לקולותיהם של מי שנדחקו לשוליים מבחינה היסטורית. לעומת זאת, נראה היה כי היא איננה נדרשת להיות יצירתית או מעניינת.

קץ האמנות

הפילוסוף ומבקר האמנות ארתור דנטו סבר שהאמנות הגיעה לקיצה בשנות השישים. מסוף המאה התשע-עשרה ואילך פעלו בעולם בזו אחר זו שורה של תנועות מודרניסטיות, שכל אחת מהן הגיבה לקודמתה והציעה תשובות משלה לשאלות יסוד הנוגעות למה שהאמנות צריכה להיות. אבל עד סוף שנות השישים - בעקבות החדשנות המתפרצת של הפופ ארט, תנועה שמחקקה את ההבחנה בין יצירות אמנות לאובייקטים יומיומיים, והאמנות הקונספטואלית, שפוררה אובייקטים לכדי רעיונות - כבר לא נותר לאמנות המודרנית לאן ללכת, לדברי דנטו:

בתחילה רק המימזיס היה אמנות, ואז דברים שונים היו אמנות אבל כל אחד מהם ניסה לאיין את מתחריו, ואז, לבסוף, התחוויר שאין כל גבולות סגנוניים או פילוסופיים. אין שום דרך מסוימת שבה עבודות אמנות חייבות להיות... זה סוף הסיפור.

כמעין בודהה ששקע עמוק מדי במדיטציה ודילג מעל להארה בדרכו אל הטירוף, כך החריבה את עצמה האמנות המודרנית באמצעות הרהור מופרז וניהיליסטי. עדיין תהיה לנו אמנות, אמר דנטו, והיא עשויה אפילו לשגשג, אבל הנרטיב הגדול של המודרניזם הגיע לקיצו.

מבחינת דנטו, סתימת הגולל על נרטיב הקדמה הזה היא שאפשרה את מה שקרוי אמנות "עכשווית". מאחר שהאמנות מיאנה להמשיך ולהגיב לעצמה, ומאחר שגם סירבה לציית למגבלות כלשהן, פעילויות אנושיות אחרות יכלו להיגרר לתוך מלתעותיה הרעבתניות. האמנות הפסיקה לנוע קדימה. כעת יכלו אמנים יחידים לאפל את ההווה, לבלוע צורות תרבותיות אחרות ולעוות אותן לכדי חוויות חדשות.

הגיוון פרח. צאו פיי הקימה עיר צפה בעולם המציאות המדומה Second Life; פאולה פיבי מילאה תערוכת אמנות שוויצרית בשלושת אלפים כוסות קפוצ'ינו ונמר; צאי ג'ו-צ'ינג יצר עבור טקס הפתיחה של האולימפיאדה ב-2008 כוריאוגרפיית זיקוקים שכללה עקבות רגלי ענק רץ בשמי בייג'ינג; נאיל שווקי עיבד את מאמרו ההיסטורי של אמין מעלוף "מסעות הצלב בעיני הערבים" כאפוס קברט בובות באורך מלא; פיליפ פאָרנו נסע עד פטגוניה כדי להרצות חפירה פילוסופית בת שעתיים בפני מושבת פינגווינים על החוף, ותיעד זאת בתמונה אחת ויחידה; ואילו קרסטן הלר גידל עדר של איילי צפון במוזיאון המבורגר באנהוף בברלין, האכיל את מחציתם בפטריות אמניטה אדומות, בנה שם חדר מלון בצורת פטרייה והציע לאורחיו להתכבד בשתן האיילים בעל הפוטנציאל ההלוצינוגני.

האמנות בשנות התשעים של המאה הקודמת, ובעשור הראשון ובראשית העשור השני של המאה הנוכחית, הייתה פלורליסטית בכוונותיה, בצורותיה ובנושאה. אמנות עכשווית עסקה במגוון נושאים - ספרות ושירה, מחול אוונגרדי, תיאטרון, קולנוע, טלוויזיה, פסיכואנליזה, פילוסופיה, היסטוריה, פוליטיקה, מוזיקת נויז, פורנוגרפיה, ריקוד על עמוד, בָּזוּת ברשת, קורבנות טקסיים, צליבה, קניבליזם, בישול תאילנדי, משחק כדורגל של זינדין זידאן במדריד, שיט למרחקים ארוכים, אסטרונומיה, עיצוב תעשייתי, להיות כלב, לנשוך אנשים - ממש הכול. אין דבר שלא היה אפשר לעשות ממנו אמנות. ה"עכשווי" תמיד היה חמקמק, תמיד התרחק מן האמנים הרודפים אחריו, כמעין פרויקט חקר אינסופי.

בימים ההם היה אפשר להרגיש חלק מאוונגרד, ומאחר שעולם האמנות היה תזזיתי מאוד והייתה בו מידה של אמונה בעצמך שבעלי ההון חשו מחויבים לעודד אותה, היה אפשר גם לזכות בתמיכה ובמשאבים הדרושים כדי לנסות פרויקטים גדולים במיוחד. אמנות עכשווית הייתה אופטימית במהותה; היה בה שכנוע שעשייה אמנותית היא דבר טוב כשלעצמו, שהמאמץ להרחיב גבולות ולחצותם הוא מאמץ ראוי, ושעדיין יש בתרבות מקום לקפיצות גדולות קדימה. תיאורטיקנים, פילוסופים, משוררים וסופרים התפתו להיכנס לעולם האמנות מתחומים אחרים. זה היה המקום שבו יכולת למצוא את הלגיטימציה הרחבה ביותר לעשות מה שתמצא. יכולת למצוא שם את הרעיונות יוצאי הדופן והמגוחכים ביותר, ובצידם אלכוהול על חשבון הברון, סקס וזוהר. זה היה עולם האמנות שאליו נמשכתי בעצמי.

בשנות העשרים לחיי - כשלמדתי תולדות האמנות ואוצרות ועבדתי כמתמחה בגלריות ציבוריות ומסחריות וגם במגזיני סטייל בלונדון - הייתה תחושה שהאמנות היא דבר מאוד חשוב. היא זהה מהר; הייתה תנועה מתמדת של אמנים חדשים והוגים חדשים, ומחויבות להיות עם אצבע על הדופק. הנס אולריך אובריסט, אוֹצֵר־העל הבולט ביותר בעשור הראשון של המאה, שאצלו התמחיתי בגלריות סרפנטיין בלונדון בקיץ 2008, נהג לומר שהכול "דחוף"; דחוף שקהילת האמנות תדבר על אמנות, דחוף שהיא תמשיך לעשות אמנות, ודחוף שהיא תמשיך להתבונן בה. היו כל כך הרבה אנשים מרתקים לפגוש, כל כך הרבה רעיונות לחקור, כל כך הרבה פרויקטים שהיה צריך להגשים, ומנגד הזמן היה מועט כל כך. אובריסט נהג לארח סלונים שנודעו בשם "מועדון הנורא מוקדם" (the Brutally Early Club) בבתי קפה ברחבי לונדון, ובהם סופרים והוגים היו מתכנסים בשעה שש וחצי בבוקר כדי לשוחח על רעיונותיהם. זמן לנוח לא היה.

חבריו ועמיתיו של אובריסט קראו לו "הוריקן". הוא טס ללא לאות מסביב לעולם, פגש את כל מי שיכול והכיר בין אנשים, אישית או במייל באמצעות שני מכשירי הבלקברי שלו, והתעקש תמיד על הדחיפות של השיחות. אם תפקידו של האמן העכשווי היה לצרוך את העולם, אובריסט סבר שתפקידו של האוצר הוא לחבר אותו, להיות הצינור שיזרים את כל שטף היצירות והמחשבה של המאה העשרים ואחת. בניסיון לעשות זאת ייתכן בהחלט שאיבד את שפיותו במידה מסוימת, שלא במפתיע עבור מי שישן מעט מדי, עובר מהר מדי בין אזורי זמן רבים מדי, מקבל ושולח הודעות רבות מדי, ושומע יותר מדי רעיונות מטופשים של יותר מדי אנשים מטורפים (בנקודת זמן מסוימת הוא הדביק לרקותיו מגנטים רפואיים קטנים). כראוי לאזרח מסור של ראשית המאה העשרים ואחת, הוא כמעט הרס את עצמו באורגיה של קישוריות.

המסירות התזזיתית של אובריסט שיקפה את הבנתו שלפיה הכול צריך להתחבר, ואת אמונתו האידיאליסטית בפוטנציאל ההומניסטי של האינטרנט ושל הגלובליזציה. הוא עדיין חלם שהקישוריות תחבר את כולם יחדיו, תגשר על פני גבולות ודיסציפלינות – שאפשר יהיה להתייחד עם אנשים דומים לך בכל קצווי תבל ולהתחבר סביב תחומי עניין משותפים. הוא חשב שהאמנות תהיה שער לכל שאר צורות התרבות והפילוסופיה, שהיא תשמש מפה להווה ותהיה שפה אוניברסלית חדשה.

בשנת 2013, כשחיכיתי עם חבריי בנמל התעופה מרקו פולו שבונציה לטיסה הביתה ללונדון מן הביאנלה של אותה שנה, ישבנו על הרצפה ודנו בשאלה מהם החיים הטובים ביותר. חיים של אמן, הסכמנו כולנו. עשייה אמנותית היא הדרך להיות מאושר וחופשי. אמנים יכולים לעשות מה שמתחשק להם; הם מפורסמים, נערצים ונחשקים מינית; הם יכולים להפוך כל דבר לאמנות ולייצר לעצמם סיבות משלהם לעשות זאת; הם עושים המון כסף בלי לעשות יותר מדי. ודאי שלא ייתכן משהו טוב יותר. אבל אף לא אחד מבין משתתפי השיחה הזאת שהתנהלה על רצפת נמל התעופה לא הצליח כאמן. חלקם עשו חיל בקריירות סטנדרטיות יותר, חלקם נעשו עשירים כקורח בעקבות השקעה מוקדמת באתריום, חלקם נשרו כליל מן החברה, ורבים מהם שכחתי שהיו שם מלכתחילה. המוזיקה דעכה, תחילה בהדרגה ואז בבת אחת; האורחים נעלמו והמסיבה נגמרה. האמנות העכשווית נעשתה פופולרית כל כך, דחופה כל כך, קולית כל כך ועתירת ממון כל כך, עד שבדיעבד נראה כי נפילתה הייתה בלתי נמנעת. ברגע שהגיעה לשיא, לפסגת השגשוג, כבר החלה בצניחה חופשית.

כמיהה אל העבר

סימני שינוי מוקדמים נראו בשנת 2017. באותה שנה קיבלה דוקומנטה – אחת מתערוכות האמנות הגדולות בעולם, שמתקיימת בדרך כלל פעם בחמש שנים בקאסל שבגרמניה – את כותרת המשנה "ללמוד מאתונה", ונפתחה בבירה היוונית, שנבחרה בזכות חשיבותה הסמלית כשער מאירופה לדרום הגלובלי. תשומת לב מיוחדת הוקדשה שם לאמנים ילידיים, כמו הפסל בן השבט קוואקוואק'וואקו ב' דיק, שהמסכות שלו מילאו את האולם הראשון, ושלל אמני עבר נשכחים, ובהם מספר מפתיע של ציירים ריאליסטים סוציאליסטים אלבנים בני המאה העשרים. המנהל האמנותי אדם שימצ'יק הסביר במסיבת עיתונאים שיש הרבה מה להרוויח בהווה מן הפנייה אל העבר ו"אי-לימוד" של כל מה שחשבנו שאנחנו יודעים.

הייתה זו גישה מפתיעה לשעתה – הלא הישן – משום שהיא זנחה את האובססיה של האמנות העכשווית להווה ואת ההיררכיה שהבחינה בין אמנות גבוהה למסורות עממיות, והשליכה הכול יחד לתוך תערוכה פנורמית יחידה. התוצאות היו מהממות. הייתה זו הפעם הראשונה שבה ראיתי יצירות מסורתיות יפהפיות מקבלות מקום מרכזי כל כך בתערוכה גדולה, כמו סדרת נופי הריאליזם המאגי, גדושי הבריות הפולקלוריות, שהאמנית ההודית נילימה שיק ציירה בטמפּרה על קלף (תחת הכותרת "מדי לילה הכניסי את קשמיר לחלומותיך"); הפעם הראשונה שבה ראיתי את הייצוג הארוג של המיקרו-מעבד שהזמינה חברת אינטל מאמנית הטקסטיל בת הנאוואחו מרילו שולץ בשנות התשעים; והפעם הראשונה שבה

שמעתי את **סימפוניית הסירנות** מאת המלחין הרוסי ארסני אברמוב, שבוצעה לראשונה באמצעות סירנות של מפעלים, פעמונים, צופרי ערפל של הצי ותותחים בבאקו בשנת 1922, לציון יום השנה החמישי למהפכת אוקטובר.

ההשפעה המצטברת של המפגשים הבלתי צפויים הללו עם כמות גדולה כל כך של אסתטיקה ורעיונות לא מוכרים הייתה מבלבלת ומרגשת. שימציק ניסה להכיל את העולם כולו, את כל עמיו ואת כל ההיסטוריה המודרנית, בארבעים ושבע זירות באתונה ובשלושים וחמש זירות נוספות בקאסל. איש לא העז מאז ליצור תערוכה שאפתנית כל כך ולא הצליח לעשות עבודה שאפילו תתקרב לזו של שימציק בגישה היסטורית ובלתי היררכית שכזאת.

נסעתי לוונציה באותה שנה. האמן הברזילאי ארנסטו נטו שיתף פעולה עם בני שבט הוני קוין מהאמזונס ביצירתו של אוהל טקסי סרוג גדול שנקרא "אום סגרדו לוגאר" ("מקום מקודש") ושימש גולת הכותרת של "ביתן השאמאנים" בתערוכה. בימי הפתיחה הנעימים הללו הובילו ההוני קוין תהלוכות ריקוד בינות לקהל של אוצרים, מבקרים, סוחרים ואנשי החברה הגבוהה ששוטטו ברחבי הג'ארדיני של ונציה כמו היו שחקנים בסרט של פליני. כעבור שבע שנים, בביאנלה של 2024, נציגי העם הילידי הזה, המונה כאחד-עשר אלף נפש, עדיין עמדו באור הזרקורים: כל החזית של הביתן המרכזי בג'ארדיני כוסתה בציור קיר שציירה "תנועת אמני ההוני קוין" (MAHKU). בהשראת טקסי "החוט המכושף" (nixi pae), שבהם הם לוגמים חליטת אֵינְוֶאסְקָה פסיכואקטיבית, מדקלמים שירים בהובלתו של ראש המזמורים שלהם וחווים "תמונות מגיחות" (ramibiranaï), תקשרו אמני ההוני קוין את נקודת המבט של יוֹנָה, רוח נחש הבריח החיה ביער, והשתמשו בציור כדי לתעד את המסורת שלהם. לרוח שדרת עמודים בכניסה לתערוכה צויר סיפורו של גשר התנין שבין אסיה לאמריקות - סיפור שבו תנין ענק הסכים להוביל בני אדם על פני מצר ברינג, אך צלל כשבגדו בו - בסגנון של ספר מצויר עם דמויות קומיקס שטוחות מבע שנצבעו בצבעים בוהקים ובלתי מהולים, שהתאים לגן משחקים יותר מאשר לכניסה לתערוכה חשובה של אמנות עכשווית. העבודה הזאת עוררה רושם של להט מיסיונרי מהופך: במקום לחצות את הגלובוס ולגנוב את נשמות הילידים באמצעות מצלמות, אוצרים מחזירים היום למערב המפוכח תמונות מצוירות של אורחות חיים פרימיטיביים יותר, כדי שהידע המגולם בהן יוכל לרפא את הצופים או לפחות לזכותם בגישה ישירה אל הזמן שלפני הנפילה, לגן עדן שטרם נשחת בידי טראמפ, פופוליזם, עמק הסיליקון, גלובליזציה, מודרנה, השכלה, קפיטליזם, קולוניאליזם, לאומיות, עור לבן, זמן ליניארי והמהפכה החקלאית. האלוהים שלנו אולי מת, אבל יש שאיפה לגלות מחדש אלים אחרים, עתיקים ממנו.

את החזרה אל המסורת והכמיהה אל העבר אפשר לפעמים לזהות עם כוחות של ריאקציה פוליטית. אבל אם בדרך כלל השמרנים הם שמגלים התעניינות מועטה בחדשנות, הנה כיום כך המצב אצל הצד האחר. כל מי שפועל היום בעולם האמנות העכשווית מבקש להחיות מסורת, גם אם היא טרייה יחסית: פיסול יווני הלניסטי, פולחן אדוניס הרומי, טקסי כלולות נוביים עתיקים, תרבות קדרות קדמונית של הפואבלו, שירה קדם-קולומביאנית של מרכז אמריקה, קוסמולוגיה של המפּוֹצ'ה, אריגי צוטהיל של המאיה, מיתולוגיית אינקה, מסכות אפריקאיות והציור הקוביסטי המוקדם ששאב מהן השראה, אמריקנה משנות החמישים, תנועת האמנות המקודשת החדשה מחורש אוֹסוֹן-אוֹסוֹגֶבו הקדוש משנות

השישים, תרבות של קרוזינג בקרב פועלים נוודים בבייג'ינג בשנות השמונים, אמנות עכשווית משלהי העשור הראשון של המאה הנוכחית וכן הלאה. נראה שכולם מבקשים לברוח מההווה. אלא שכל אחד כמה אל עבר אחר.

השאלה מהו בדיוק העבר שאליהם האמנים הולמת לרוב את המורשת התרבותית המסוימת של כל אחד מהם. בין שמדובר בעיסוק במסורות האסתטיות של אבותיהם, בהפקת ייצוגים לא מורכבים של קהילותיהם ושל עצמם, או פשוט בשימוש בזהותם ובהיסטוריה האישית שלהם כבחומר גלם - הפרפורמנס הזה מזכה אותם בתגמול הולם. ז'אנר פופולרי במיוחד הוא אמנים שמצטלמים משוטטים ביער הגשם או משחזרים טקסים עתיקים, בסרטונים שנעים בין תיעוד אתנוגרפי לריקודים בטיקטוק. בביאנלה שנערכה השנה במוזיאון ויטני בניו יורק תחת הכותרת "עוד יותר טוב מהדבר האמיתי", האמנית הצ'יליאנית בת שבת מפוצ'יה סבסטיאנה קלפוקאו הצטלמה כשהיא גוררת אחריה שובל ארוך של בד כחול בוהק ביער פְּהוּאָן המקודש אל בריכה תחת מפל. לכבוד התערוכה "Unravel" בברביקן, אנטוניו פיצי'יה קיאקאין הצטלם ביערות גואטמלה כשהוא כורך נול מותניים סביב עץ ומלפף "חבל טבור" בוהק - זכר לתרבות של קדמוני צוטוהיל, שאותה למד מאימו, של אריגה כדרך לשימור ידע. בתערוכה "זרים בכל מקום" בוונציה, האמן הנורווגי ממוצא סודאני אחמד עומר צילם ביצוע חשוף חזה לריקוד כלות סודאני, אחרי שהגביר "את הצריכה של שוקולד נורווגי במטרה לעבות את צלילית הפיזית".

בביאנלה בוויטני, בפרט, הוצג מגוון רחב של אמנות ניאורלידית מחודשת. ציוריו של אַיימון אונֶה־חִירוֹן דמיינו מחדש דמויות מן הפולקלור העתיק של רכס האנדים, כמו הדרקון אמארו והקשת הכפולה של ויראקוצ'ה, הבורא הגדול, בגוני הפסטל ובסגנון התאגידי השטוח המאפיין מודעות לסטארט-אפים חדשים ברכבת התחתית של ממפיס. בצידו השני של החדר, מעבר למיצב העץ והבד הצבוע בחומר של דאלא נאסר המשחזר את מקדש אדוניס בלבנון, הוצג סרטון שצילמה קלאריסה טוסין, ובו במופעים של המשוררת המאיאנית (ממוצא מעורב, קיץ'ה וקצי'קל) רוסה צ'אבס והאמן האישילי טוהיל פידל פְּרִיטו פֶּרנל נוגנה מוזיקה על רפליקות של כלי נשיפה מאיאנים שהודפסו במדפסת תלת-ממד. את האסופה הזאת השלים מעגל של דמויות נשים בגודל טבעי שיצרה רוז ב' סימפסון במסורת הקרמיקה של הפואבלו, שבה יצרו גם אימה, סבתה והסבתא רבתא שלה. הפסלים עוטרו בחוטי שזירה, חרוזי לבה, שורש אוֹשֶה ועור, וכוסו בסמלים מצוירים מסתוריים: סימני פלוס, צלבים אלכסוניים, טורי פסיקים וספירלות. כך תיארה סימפסון את הצלמים שיצרה: "כלים שימושיים לריפוי הנזקים שחוויתי כאדם בעידן הפוסט-מודרני והפוסט-קולוניאלי שלנו - החפצה, סטריאוטיפיזציה, והניתוק המחליש של העצמי היצירתי שלנו כתוצאה מן הקלות של הטכנולוגיה המודרנית". מדובר למעשה בקמיעות המגינים מפני ההווה.

הסלט הגדול של המודרים

הצייר לואיס פֶּרֶטינו היה אחד האמנים הצעירים ביותר שזכו לשטח משמעותי בוונציה. במקרה הוא היה גם אחד האמנים המעטים שם שמככבים בשוק האמנות המסחרי. כמו רבים מבני דורו, פרטינו בן שלושים ואחת עובד בסגנון שמרני במובהק למרות נושאו הפרוגרסיביים: סצנות הומו-ארוטיות בסגנון

שמזכיר את אמצע הקריירה של פיקאסו. הוא עובד בפסטיש מודרניסטי, או כפי שהקטלוג מגדיר זאת, "לקסיקון חזותי שהוא מסנתז ממיטב הלהיטים של תולדות האמנות". מדובר בקוביסט אמריקאי גיי בן המאה העשרים ואחת. כוכבו של פרטינו דרך במהירות: בסוף העשור הקודם עוד היה אלמוני, ומאז נעשה לחביב השוק בתקופת השגשוג הנוכחית של הציור הפיגורטיבי. עבודתו היקרה ביותר, **ריב** - סצנה ביתית חולמנית המציגה שני גברים עירומים ישנים, האחד על ספה בסלון והשני במרפסת בחוץ, שנמכר בבית המכירות הפומביות סות'ביז ניו יורק ב־730,800 דולר בשנת 2022 - נתלתה בביאנלה לצד להיטים אחרים כמו **מטרופוליטן ואני שומר את אוצרי בתחת שלי**. למרות התנתקותו המכוונת של המודרניזם מן העבר, ציוריו של פרטינו נראים כמעין התנתקות מכוונת מן העתיד; הם מייצגים תרבות עכשווית של ספין-אופים, עיבודים מחודשים, ציטוטים, אינטרפולציות ותחיות. בהקשר זה, עולם האמנות אינו שונה כל כך מאולפני הסרטים, בתי האופנה או אולפני ההקלטות - תרבות חדשה נעשית רק מתוך תרבות ישנה.

העבודה החדשה שעשה פרטינו לקראת הביאנלה, כך מספרים לנו, "נושאת משקל רגשי שנותן תחושה של דחיפות, וחושפת שכבה נוספת של תגובה פוליטית לאקלים החברתי שעימו מתמודדים קוירים בכל מקום". התעקשותו של הנס אולריך אובריסט על "דחיפות" נולדה מתוך אמונה בכך שעשייה אמנותית ודיון אמנותי הם חשובים בפני עצמם; אבל הדחיפות כביכול בעבודתו של פרטינו נובעת מן האמונה שבימינו המסוכנים, האמנות יכולה וצריכה למלא תפקיד חשוב בהתנגדות לדיכוי. אלא שקשה לזהות תחושה כלשהי של דחיפות פוליטית בטוב הטעם האסתטי המיושן ובשאיפה-מעלה של הסצנות הנינוחות-תמיד של הבורגנות הלהט"בית שמתאר פרטינו. **קוסמוס ומיסקנתוס**, למשל, הוא ציור טבע דומם של פרחים באגרטל, שמתחתם נראים, כמו עלי כותרת שנשרו, תצלומי עירום אחדים בפולרואיד; **אפריל (בעקבות כריסטופר ווד)** שואל את הקומופוזיציה שלו מציורו של ווד מ־1930 **נער עירום בחדר שינה**, ומתאר צייר עירום בדירתו, שדלת המרפסת שלה נפתחת לנוף עצים בגן; ואילו **יין** מחמם אולם עמוס של מסעדה בזוהר ענברי מבוסס.

חגיגות של זהות המתבצעות בסגנונות מסורתיים כל כך הן פרוגרסיביות בתוכנן אבל שמרניות בצורתן. הן מציעות היסט של ניכוס תרבותי באמצעות ניסיון לכפר על חטאים והשמטות מן העבר באמצעות סדרה של פסטישים אמנותיים-היסטוריים: אמנות קנונית שמיוצרת מחדש בידי אמנים בעלי זהויות מיעוטים. בעבר, אמנים פיגורטיביים היו מרכיבים גופים אידיאליים, נוטלים מוטיבים מהתנ"ך ומהמיתולוגיה ומההיסטוריה, מעצבים דיוקנאות של המעמד העליון, לוכדים דיוקנאות נאמנים ובוראים דמויות כסמלים או כביטויים לרוח הזמן; בימינו, הציירים הפיגורטיביים הפופולריים מייצרים דימויים של עצמם. פעם היו לנו ציירים של החיים המודרניים; היום יש לנו ציירים של זהויות עכשוויות. ועצם עובדת קיומן של הזהויות הללו - להבדיל מן האופן שבו מביעים אותן - היא שמובנת פְּמָה שמעניק לאמנות שלנו את ערכה.

המידה שבה אימץ עולם האמנות את העניינים הללו מעוררת שאלה נוספת: כאשר התערוכות המשפיעות ועתירות הממון מוקדשות להגברת קולות שנדחקו לשוליים, האם אפשר עדיין לומר שהקולות האלה שוליים? הם מדברים בשם המיינסטרים התרבותי, וזוכים לגיבוי מצד הסמכות הממסדית. פרויקט המרכז של מה שהודר בעבר הושלם כבר; הוא אינו צריך עוד לעמוד בראש סדר העדיפויות של מוזיאונים,

ובשלב זה הוא כבר התרוקן ממשמעות ונעשה לקלישאה. הקולות הללו איבדו את איכויותיהם הייחודיות. עולם של "זרים בכל מקום" מרדד את ההבדלים וממזג את כל צורות הדיכוי לכדי יגון אוניברסלי יחיד. אנחנו מופצצים בזהויות עד שהן נעשות חסרות משמעות. כאשר זורקים את כולם יחד לתוך הסלט הגדול של הדחוקים לשוליים, האחרות נעשית בנלית ומופשטת.

אמנות גדולה צריכה לעורר רגשות חזקים או מחשבות שאי־אפשר לבטאן בשום צורה אחרת. אם האמנות מחוללת את אותה חוויה שאפשר להשיגה באמצעות היכרות עם זהותם של אמן או אמנית, כי אז אין שום טעם לעשותה, או ללכת לראותה, או לכתוב עליה. אם כוחה הרגשי של יצירת אמנות נובע מן הביוגרפיה של האמן ולא מן היצירה עצמה, אזי הביטוי העצמי נעשה מיותר; כאשר העצמי חשוב יותר מן הביטוי, כבר אי־אפשר לעשות תרבות אמיתית.

בלתי ניתן לפענוח

השנה במוזיאון ויטני ניסתה האמנות, בהתמסרותה לתחום המודעות החברתית, להגדיר כל מחווה כמעין התנגדות או ביקורת. אחת העבודות המעטות שנהניתי ממנה בביאנלה הייתה סרטה הניסיוני השובב של דורה בודור *Lifelike*, שלוקח את הצופים לסיור במגרשי ההדסון - אתר הפיתוח האדיר והמושמץ של מנהטן, המשיק לטיילת ההייליין לא הרחק מן המוזיאון. הסרט צולם באמצעות אייפון מוצב על גימבל שאליו חובר ויברטור. האזור החדש נראה בו מנצנץ כמיראז', האורות משרטטים נתיבים מעגליים, הארכיטקטורה מזמזמת. הסרט מספק חוויית צפייה מהנה ומנחמת, מעין ASMR חזותי, אבל מה בעצם יש לו לומר על ההשפעות המנכרות של פרויקטי הנדל"ן בניו יורק? כיצד ייתכן שכאשר בודור מכניסה ויברטורים לתוך פסלי עץ אלגנטיים, כפי שעשתה בביאנלה של ונציה ב־2022, נטען שעבודתה "קושרת יחדיו ייצור תעשייתי, הפרטה של העונג ומכניקה של שליטה ביו־פוליטית", ואילו כאן "מכשיר עונג רוטט שמחובר למצלמה עוכר [...] את השלווה ומעלה בדמיונו ניכור שנחוה בדרך כלל בערים שנשלטות יותר ויותר בידי אדריכלות תאגידית וג'נטריפיקציה"? כמה צורות של ניכור קפיטליסטי מאוחר יכול "שרביט קסמים" אחד לבטא? והאם מגרשי ההדסון אינם משמשים כבר ממילא מטונימיה להשפעות המדכאות והאובדניות של האדריכלות התאגידית? למעשה, האין זו ההבחנה המתבקשת ביותר בקשר אליהם?

כאשר אנשים מתחומים אחרים אמרו לי שהם לא מבינים אמנות, נהגתי להשיב להם שאין מה להבין, שאין שום משמעות נסתרת שצריך לפענח. אבל לאחרונה נדמה שדווקא יש מה לפענח. באולם הסמוך לזה של בודור הוצגה תקרה תלויה פוסט־מינימליסטית עשויה זכוכית מעושנת, יצירה של שאריס פרלינה וסטון, והטקסט שליווה אותה על הקיר הסביר כי היא מזכירה את "חסימת הכבישים שתכננו הלשכות בברוקלין ובברונקס של הקונגרס לשוויון גזעי במחאה על היריד העולמי שנערך בניו יורק ב־65-1964" ובוחנת "שיטות פעולה של סרבנות שחורה". האולם של בודור הוביל אל טיפי אינדיאני הפוך של קנופה הנסקה לוגר, אשר "באמצעות היפוך הקרקוע שלנו בזמן ובמרחב פותח פתח לעתידים מדומיינים חופשיים מקולוניאליזם ומקפיטליזם, שיאפשרו שגשוג של ידע ילידי נרחב יותר". אחריו באו צילומי לואו־פיי סלפסטיקיים של דיון לי, שצילמה את עצמה צועדת במהירות בשדה ובידה מקל ניחוש לגילוי מים. הטקסט על הקיר הסמוך הסביר שסוגת ציור הנופים הצפון־אמריקאית "בוצעה על פי רוב מנקודת

מבט רחבה מאוד, עם אופק רחוק שמרמז על אופטימיות ועל כוח קולוניאלי גם יחד". אבל הסרטון של לי "מסרב למוסכמה הזאת ומעדיף נקודת מבט אישית יותר, המעמידה במרכזה חוויות שחורות של הישרדות ושל האדמה". במקום אחר הציגה קרין אוליבייה אוסף מלכודות לובסטרים שמצאה במיין, חבלי דיג ומצופים תלויים מחבל עשוי מלח, ש"מזכירים את מקורה האוקיאני של היצירה, אבל גם את מנהג המסחר במלח תמורת עבדים ביוון העתיקה".

למותר לומר שקשה היה לפענח משהו מן המשמעויות הללו מתוך היצירות עצמן. אפשר היה לגלותן רק מתוך התיאורים שעל הקיר, שנקראו כמו הזיות קונספירטיביות של חברי אגודת סתרים משכילים מדי המשוכנעים ביכולתם לפענח איזו שפת סימנים מחתרית שקושרת בין חפצי יומיום, זוויות צילום, נטיות ומחוות שנעשו פעמים רבות כל כך בעבר.

שקר עצמי

לפני מחצית המאה התלונן טום וולף שככל שהאמנות המודרנית נעשתה מופשטת יותר ונטולת אובייקטים, וככל שפרשנותה הוכתבה באופן הדוק יותר בידי המבקרים המובילים של הדור, כך הוכפפה חזותן של היצירות לתיאוריה שהתימרה להסבירן, למילים על דף. בעשורים הבאים החלו מבקרים, אמנים ואוצרים למסגר יצירות אמנות עכשוויות בהקשר של כל תת-ז'אנר כמעט בפילוסופיה העכשווית - דקונסטרוקציה, פוסט-סטרוקטורליזם, ריאליזם ספקולטיבי, תאוצנות (accelerationism), פטא-פיזיקה (pataphysics), פסיכו-גיאוגרפיה. בימינו, עם הצטמצמותו הדרמטית של טווח האמנות, הצטמצמו גם המסגרות התיאורטיות המשמשות לפרשנותה, ותיאורים של עבודות נשלטים בראש ובראשונה בידי שפת התיאוריה הדה-קולוניאליסטית או התיאוריה הקווירית.

טיעוני הביקורת חדלו לעסוק באמנות עצמה - כבימי וולף - וכיום הם מתמקדים ביכולתה של האמנות להניע שינוי פוליטי. עולם האמנות לא רק אימץ לחיקו את ההיבטים הרוחניים המאגיים של הקדמונים; הוא גם חזר לתפיסה הישנה שלפיה ליצירות אמנות יש כוח מסתורי משנה עולמות. לפי הטקסטים שמנפקים מוסדות אמנות ברחבי העולם, כל תחלואי החברה עשויים להירפא בזכות הכלה, ייצוג סמלי ומחוות מקודדות מסתוריות. פיצויים אפשר לשלם באמצעות דימויים, אשמה אפשר להשיל באמצעות סמנים סתומים של אחריותיות.

אנחנו משקרים זה לזה ולעצמנו באומרנו שכל העבודות המשמימות הללו מעוררות השראה, שהן עוזרות לגבש דעות או לכבוש לבבות, אף שמובן מאליו כי אין להן כל השפעה כזאת. לאף אחד לא אכפת, ולכן התערוכות נראות חסרות חיים כל כך. מעטים טורחים עדיין להפגין מול הביאנלה בוויטני, לקרוא להשחתת הציורים שם או לפירוק חבר הנאמנים של המוזיאון; המוחים אינם טורחים אפילו להדביק את עצמם לציורים עכשוויים במחאה נגד תעשיית הנפט - פעולה כזאת לא תמשוך די תשומת לב ולא תעורר מספיק כעס, ולכן הם מכוונים את חיציהם נגד הציירים הגדולים של פעם ונגד כוכבי המודרניות. האוצרים, מצידם, ממשיכים ללחום מלחמת תרבות שהסתיימה זה מכבר בעולם שבחוץ.

כשעבדתי אצל אובריסט, הוא ארגן סדרת הרצאות מרתונית בת עשרים וארבע שעות שבה פילוסופים, מעצבים תעשייתיים, היסטוריונים, אקולוגים, סופרים, אדריכלי נוף וקולנוענים דיברו כל אחד במשך רבע שעה. בימים ההם תמיד היה מופיע מישהו באירועי אמנות אקסקלוסיביים ברחבי לונדון וזורק חרא - פשוטו כמשמעו - על אנשים חשובים. תפקידי בסדרת ההרצאות שארגן אובריסט היה לוודא שהוא יישאר נקי מצואה. היום קשה לדמיין מישהו שירצה לעשות דבר כזה לאוצר, או לדמיין שלמישהו יהיה אכפת מספיק, או שאפילו ידע על מי לזרוק.

תשוקות מודחקות

למרות דעתי המוטה על אמנות עכשווית, אני עדיין נתקל מדי פעם בעבודות ששולפות אותי מייד אל מחוץ לעולם. בוונציה השנה אהבתי מאוד את הביתן האיטלקי של אמן המיצבים מאסימו ברטוליני - אחד מכמה עשרות ביתנים לאומיים בביאנלה, שנאצרים במנותק מן התערוכה הקבוצתית הבינלאומית הגדולה - שכלל יצירות מקוריות מאת המוזיקאים קתרינה ברביירי, קאלי מלון וגווין בראירס. כשחציתי את החלל המחסני הענק שניצב ממש בקצה הארסנאל, שמעתי זמזום שקט מכיוונו של צינור עוגב בס עשוי עץ במלאכת יד, שנמתח לאורכה של רצפת לבנים ואבן. ואז, מבעד לפתח, שמעתי מכונת מוזיקה דמוית עוגב מנגנת קינת אמביינט עגמומית מתוך צינורות פיגומים שהתרוממו אל תוך מיצב מבוכי באורך חמישים מטרים. במרכז עמדה בריכה עגולה מלאה מים פועמים; בחוץ, בחצר, הדהד מן העצים עיבוד כוראלי מאת בריירס וֶבֶנֶז יורי. זו הייתה חוויה נהדרת ויוצאת דופן שלא דמתה לשום חוויה אחרת באלפי התערוכות שביקרתי בהן בימי חי. הייתה שם תחושה של חלום בהקיץ, או של סצנה של במאי הקולנוע פאולו סורנטינו על האקסטזה והעצב שבחיים. לא היה אפשר לצמצם את האדריכלות של ברטוליני למסרים חברתיים או פוליטיים, ומצאתי את עצמי מקווה שייעשו ניסיונות נוספים ליצור מרחבים אוטופיים או קהילות אוטופיות, כדי לפתוח אפשרויות חדשות ולהוסיף תחושת רחבות לחיים.

גם בתערוכה המרכזית היו כמה אמנים יוצאי דופן: התמלאתי השתאות לנוכח החזונות המיתיים המאיימים של רֶמְבֵּר יאהוֹאָרְקאני, שהציגו יצורי יער גשם קטני שדיים מזדיינים וטובחים בציפורי שיר אוטאריות של האיחוד האירופי ושל ארצות הברית מגרדומי צמרות. אביו, סנטיאגו יאהוֹאָרְקאני, אף הוא משבט האנפה הלבנה של אומת אואיטוטו, הציג גם כן בתערוכה, והתפעלתי מציוריו הפרועים של אנשי שבט שנטרפים בידי רוחות כימרות של בעלי חיים, או שֶבְנוֹת ים אמזוניות מרובות שדיים מפתות אותם ונושפות עשן לתוך פיהם. יצירתו הזכירה לי את הפרסקו המרהיב מראשית המאה החמש-עשרה של ג'ובאני דה מודנה בבזיליקת סן פטרוניו בבולוניה, המתארת את השטן וְשָׁדוֹ כשהם זוללים חוטאים בגיהנום. ריגשו אותי גם דמויות הבאטיק טרופות העיניים שציירה סוזאן נָגֶר במשחה עשויה עמילן קסאוה, כשניסתה להעניק צורה לארכיטיפים יונגיאניים אחרי שלמדה בווינה בשנות השלושים של המאה הקודמת ואז היגרה לניגריה ואימצה את דת הירובה בשנות החמישים. התענגתי על החושניות הניאונית השופעת של מגזרות צבעי המים של ז'יאדי, את האורגיות ההומוסקסואליות המשתוללות שלו בבייג'ינג שחיברו גופים יחדיו בשלשלאות כמו מלאכים בָּר, ואת דיוקנו העצמי המטריד שבו נתפר אבר המין שלו בחוט ורוד ומנץ פרחים מבלבלים.

מה שהופך את האמנים האלה לנהדרים איננו זרותם, אלא הזרות הגדולה של החזונות שלהם. הם אוטוסיידרים אוטוידקטים שלא קל לסווג אותם לפי מסורות אמנות עממיות או גבוהות: עולם הדימויים של רמבר וסנטיאגו יאהוארקאני מגיע מן הפולקלור הילידי בדיוק כמו גשר התנין בציור הקיר של MAHKU, אבל בעוד זה האחרון מיוצג בסגנון ילדותי גנרי, ציירי שבט האנפה הלבנה משלבים שליטה טכנית עם התנסות צורנית אמיצה, ומעלים ממוחם הקודח ישויות יצירתיות להפליא שצומחות ונעלמות מתוך ואל תוך המשטחים הסוערים ומרחבי החלום המבלבלים של ציוריהם. כל אחד מהם מראה לנו סצנות מעולם שונה בתכלית, בסגנון מפותח ובשל שהוא שלו ושלו בלבד. כל ארבעת האמנים האלה התמסרו לחזונות ייחודיים ומוזרים מאוד והם מבצעים אותם באינטנסיביות מוחשית שממלאת את הבדים הצפופים מקצה לקצה. הם יוצרים סצנות פנטזיה משונות ואפלות של אלימות, אימה, תאוה וסטייה – מסוג התשוקות האנושיות המודחקות והמושקקות שמופיעות באמנות זה אלפי שנים, אבל שלרוב כבר אינן מתקבלות בברכה בגלריות לאמנות. אתה מתבונן בעבודותיהם ורואה שהם מחפשים את המשהו האחר.

לאמץ את הבדיה

בשנות התשעים, כשלמדתי בבית ספר לנערים נוצרים באוקספורד, הראה לנו המורה לאמנות סרטון של מופע אקציוניזם וינאי מאת "תיאטרון המסתורין של האורגיות" של הרמן ניטש. בזיכרוני אני רואה את המשתתפים עירומים, עטופים סדינים לבנים, ספוגים בדם פרות שהקריבו, מבצעים טקסים בקומונה שלהם בכפר האוסטרי בלוויית מוזיקה, שירה, ריקודים, אכילה וסביאה. כך למדתי שאמנות מודרנית פירושה חציית גבולות.

המופעים של תיאטרון המסתורין של האורגיות לא נקשרו בשום דרך בזרות אישית או במסירת מידע. הם ניסו להותיר מאחור נורמות חברתיות ורציונליות אפולוניות ולאמץ את הכאוס הדיוניסי בתקווה להשיג קתרזיס. בימינו עברו האמנים מניסיון להרוס את המציאות, כמו בימי הדאדאיסטים, לניסיון לעמוד עליה מחדש ולהשיב את הסדר על כנו. אבל הם איחרו את המועד. המציאות הקונצנזואלית איננה עוד. התמזל מזלנו לחיות היום, במערב, בעולם מוזר שאין בו עוד שכל ישר והכרה משותפת. ככל שהמציאות נעשית מוזרה יותר מן הבדיה, כך עלינו לאמץ את הסוריאליסטי ולהתאמץ יותר לדמיין בדיון מופרכות. אפשר להתחיל בקבלת העובדה שמשקרים לנו כל הזמן, שרוב מה שאנחנו שומעים ורואים הוא אשליה, ייצוג מוטעה או מופע, ושזה בסדר. החיים נעשו במידה רבה בדיה, המציאות נעלמת תחת ייצוגיה, כולנו סובלים מהזיות קולקטיביות, מיטלטלים על סיפו של הממשי, ומתחיתנו אינספור יקומים חלופיים של פנטזיות מסתחררות – וגם זה בסדר, הכול טוב. המציאות איננה עוד, וקהילת האמנות מתעקשת לנסות לשחזר אותה, מתעקשת לטעון "אה, עוד נמצא אותה שוב, אפשר להיאחז בה, אם רק נמשיך להציג קרמיקה, אם רק נמשיך לעשות ציורים" – אלא שאי־אפשר!

האי־מציאות של הרגע הנוכחי הייתה אמורה להיות אוצר של ממש עבור אמנים ועבור כל מי שעוסק בדמיון. אני לא כל כך אוהב שמעוררים את המודעות שלי; אני מעדיף לראות אמנות שמבטרת את התודעה, שפותחת בי דלתות אל המסתורין. אני אוהב אמנות במיוחד כאשר אין לה שום משמעות, או לחלופין כאשר יופייה ומוזרותה מתעלים מעל לנושא שהיא מתמקדת בו. מספיק עם כל המשמעות

הזאת. אמנות צריכה לעשות יותר מלתקשר. היא צריכה לרגש אותנו; היא צריכה לגרום לנו לבכות; היא צריכה להוריד אותנו על הברכיים. לצד המוזיקה, מדובר בביטוי הטהור ביותר לרוח האנושית. היא חלק חשוב ממה שעושה אותנו אנושיים - החלק החשוב ביותר - והיא מעמידה רצף של כמיהה שמגיע אלינו מעומק הדורות, שאפשר לחוש בו בכל מוזיאון גדול או כנסייה מימי הרנסנס.

האמנות היא לעיתים קרובות במיטבה כאשר היא מופרעת לחלוטין. אנחנו יצורים אי־רציונליים ומבולבלים, ואמנים וסופרים צריכים לחזור ולאמץ אל ליבם את התכונות הללו. אם אתם סבורים שיצירות אמנות יכולות לכשף, מן הראוי שתשתמשו בקסם הזה לתכליות גדולות יותר מאשר קידום של רגישות אמריקאית ליברלית מנומסת או התחמקות מהשפעות הטכנולוגיה המודרנית. אתם חופשיים לחלום על כל דבר. לבנות עולמות, ללחוש פיתויים באוזניים רבות או לנסות להשמיד את המציאות; אלה דברים שאמנים חולמים עליהם זה מאות בשנים. יש עוד כל כך הרבה לדמיין.

דין קיסיק הוא כותב קבוע במגזין האמנות ספייק. מאמר זה התפרסם במגזין תחת הכותרת "The Painted Protest".

Copyright © 2024 Harper's Magazine. All Rights reserved
Reproduced from the December issue by special permission
